Dalmaroni, Miguel Ángel



Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik

Orbis Tertius

1996, año 1 no. 1, p. 93-116

Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik

por Miguel Dalmaroni

1. Tal vez resulte aventurado sostener como una generalización que ciertas figuras y textos de la literatura con los cuales un espacio cultural y de lectura, una práctica o un género establecen por largo tiempo una relación cultual que no se podría evitar, son los mismos textos y figuras que se resisten a la crítica. O, más específicamente, a una crítica empeñada en mantener para la lectura de tales textos y figuras un grado de distancia tal que permita reponerles relaciones de contexto, determinaciones institucionales o conceptualizaciones sociológicas, sin que el valor explicativo que a tales reposiciones se atribuya deba estrellarse contra “el individuo inmediato, *ens realissimum* que exige ser pensado como existencia separada y reclama en consecuencia una perspectiva sustancialista”, contra “el sentimiento de la irreductibilidad y de la atención reverencial”.[1] Se puede decir, en cambio, que esa coincidencia entre dominio sostenido de lecturas cultuales e imposibilidad de una crítica no meramente ideográfica o reverencial se da en el caso de la poesía de Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972).[2] Pizarnik ocupa un lugar persistente en el campo literario argentino, especialmente en los espacios de producción y circulación de la poesía, al punto de parecerse a un modelo mitificado y mistificado, casi ineludible. Y, a la vez, Pizarnik se impone si hay que señalar un texto de la poesía argentina que en las últimas décadas se haya visto sometido incesantemente al régimen del comentario[3]: el discurso poético de Pizarnik aparece una y mil veces repetido bajo las regulaciones de una hermenéutica que hizo suya la “ideología de artista”[4] y la imagen de escritora de la propia poeta y atribuyó sentido a los textos a partir de esos presupuestos acatados como mandato de lectura. Se trata en última instancia de una teoría del arte asimilada casi al nivel del sentido común y que, aun en las derivaciones que Pizarnik toma de las vanguardias históricas, rinde tributo a la ideología romántica del genio.

Conviene preguntarse, entonces, qué hizo de Pizarnik un objeto o una provocadora de tales lecturas y de su predominio casi excluyen te. Podríamos adelantar que un camino para despejar el interrogante conduce no sólo a los contextos que dieron lugar a esa textualidad y a esas prácticas sino también, en un primer momento sobre el que deberá retornar la crítica, a eso que se nos aparece como las consecuencias éticas, asimiladas como manual de conductas, a las que tales prácticas parecen referir inevitablemente. En una reseña sobre una reedición de textos de Pizarnik, el poeta Guillermo Saavedra formulaba algunas observaciones y preguntas que bien podrían utilizarse como punto de partida:

---

[1] Bourdieu, Pierre, “Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase”, en *Campo del poder y campo intelectual,* Buenos Aires, Folios, 1983, p. 11.

[2] La obra en libro de Pizarnik incluye los siguientes títulos (agregamos las abreviaturas usadas en este trabajo): *La tierra más ajena,* Buenos Aires, Botella al Mar, 1955; La *última inocencia* (LUI), Buenos Aires, Poesía Buenos Aires, 1956; *Las aventuras perdidas* (LAP), Buenos Aires, Altamar, 1958; *Árbol de Diana* (AD), Buenos Aires, Sur, 1962; *Los trabajos y las noches* (LTN), Buenos Aires, Sudamericana, 1965; *Extracción de la piedra de locura,* Buenos Aires, Sudamericana, 1968; *Nombres y figuras,* Barcelona, La esquina, 1969; *La condesa sangrienta,* Buenos Aires, Aquarius, 1971; *El infierno musical,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1971; *Los pequeños cantos,* Caracas, Árbol de Fuego, 1971; *Textos de Sombra y últimos poemas* (TSUP), Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

[3] Especialmente los términos en que piensan el “comentario” Michel Foucault (*El orden del discurso,* Barcelona, Tusquets, 1985) y Walter Benjamin (en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones* 3, Madrid, Taurus, 1987, p. 71).

[4] Tomo la fórmula del trabajo de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento* a la *vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983, p. 77, donde designa “elencos de ideas que se vinculan con la sociedad” pero que los artistas reúnen y hacen suyas de un modo especifico tal que resulten ideologías distintivas e identificatorias de su condición social diferenciada.

> Pizarnik fue (...) la que supo volcar su vida en su escritura. Y el suicidio le ha conferido, coa su prestigio radical y su saturación fáctica, un sentido retrospectivo a toda su poesía. Si alguien escribe: “No quiero ir/ nada más/ que hasta el fondo” y luego almuerza, toma café o conversa con amigos, parece estar proponiendo a su lector una instancia imaginaria, un estado de ánimo de relativa incidencia en su comercio con el mundo; si alguien escribe aquellos versos y luego se mata coloca a su lector en un aprieto: ¿cómo desprenderse de la densidad autobiográfica de ese enunciado, cómo descargarlo de su insoportable verdad? (...) Alguien amenaza —en su escritura— con matarse y luego lo cumple –en la vida(...). ¿Sabía Pizarnik que iba a matarse y entonces se despedía poniendo el cuerpo en la corporeidad tangible de un lenguaje?[5]

A nuestro entender, Saavedra percibe una cuestión decisiva. La misma que ha estimulado numerosas lecturas que no pueden evitar el resolverlo todo en la explicación del contundente suicidio, como si se tratara de una evidencia y no de un problema que plantea algunas preguntas a la crítica.

El problema desemboca en esa aparente paradoja irresoluble que señala Saavedra porque en su argumento queda sugerida una implicación causal de los términos: la secuencia *“amenaza* escrita de suicidio, luego suicidio real” se atiene a una sucesión cronológica que nadie puede corroborar (“decisión de futuro suicidio, luego escritura de esa decisión”). El problema podría explicarse, más bien, pensando no que Pizarnik “supo volcar su vida en su escritura” sino viceversa. Pero mejor, y para salir de un esquema bipolar como ese, es necesario notar cómo Pizarnik se integra a ciertas condiciones de la actividad de la escritura en la cultura contemporánea de Occidente, y que tal vez puedan visualizarse en la poesía con mayor nitidez que en otros discursos. Esas condiciones, que definen el pasaje de lo escrito a lo vivido —mejor, que instalan el precepto literario de borrar esa dicotomía— pueden conceptualizarse como una ideología *sacrificial* de la escritura. La observación de Michel Foucault[6] de que, lejos del conjuro de la muerte como función de la escritura —según el arquetipo de Sherezade—, ésta se liga ahora “al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida”, es la misma tesis que deviene central en la poética de Pizarnik una vez que la red intertextual sobre la que se inscribe su escritura se afianza de tal modo que es capaz de declararse parte de una estirpe inconfundible cuyo eje es, justamente, la desaparición del autor, su muerte por la escritura. Esa tesis está, no casualmente, en el prólogo con que Alejandra Pizarnik encabezó la antología de textos de Antonio Artaud que ella misma tradujo junto con Antonio López Crespo. El texto de Pizarnik sobre Artaud comienza así:

> Aquella afirmación de Hölderlin, de que “la poesía es un juego peligroso” tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud...
> Estos poetas, y unos pocos más tienen en común el haber anulado —o querido anular— la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía, y la vida.[7]

Habría que decir, con Foucault pero también con Borges, que si en el contexto de la cultura literaria moderna alguien escribe (“aquellos versos” u otros cualesquiera) luego, se mata. “Ya he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)”.[8] La condición que el escritor

---

[5] Saavedra, Guillermo. “Un esplendor furtivo”, en *Clarín*, Buenos Aires, 18 de julio de 1991.
[6] Es su “¿Qué es un autor?”, *Conjeturé.* n° 4, Buenos Aires, 1984. También en *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 276-279.
[7] Pizarnik, Alejandra, “Prólogo” a Artaud, A., *Textos*, Buenos Aires, Aquarius, 1971.
[8] Borges, J. L “Borges y yo”, en *El hacedor.* Buenos Aires, Emecé, 1960.

moderno imagina para sí es, en tanto tal, condición sacrificial, y la genealogía reivindicada por Pizarnik en la cita es una estrategia para legitimarla: el "sufrimiento", "el precoz silencio" (que es además una instrucción cifrada para que leamos precisamente eso y no otra cosa), la ausencia, la locura, la autoaniquilación. El carácter radical de esa poética que se pretende absoluto termina por borrar para el que escribe "su comercio con el mundo": "la rebelión consiste en mirar una rosa/ hasta pulverizarse los ojos" había escrito Pizarnik.[9] Así, las señales de identidad particular del sujeto escritor se desintegran en su complicarse en la escritura, que las reemplaza por otras o las provee donde no estaban: "...yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica (...) Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido o del otro", declaración borgeana más o menos equivalente a esta otra que Pizarnik anotó en su diario:

> La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues esta no existe: es literatura.[10]

La afirmación —que sintetiza y asimila de modo rotundo e inequívoco una tradición sumamente prestigiosa e históricamente situable— vuelve irrelevante la pregunta por algún tipo de correlación causal, unidireccional, y mediada entre obra y vida, vida y obra. Además, a propósito de este curioso paralelo entre Borges y Pizarnik, hay un dato que puede ser útil para medir el grado de masividad de esas lecturas que, desde los relatos de la vida usados como causa real de la imaginación, olvidan leer la literatura en la literatura y de allí —y por eso— en la vida, pensar la literatura como experiencia: cuando Olga Orozco y Ana Becciú editaron los escritos póstumos de Pizarnik en *Textos de Sombra y últimos poemas,* encabezaron el volumen con un breve texto que hacía las veces de epígrafe del libro: "en el centro puntual de la maraña / Dios, la araña". Como no se trataba de una edición crítica, sólo anotaron bajo la cita: "Hallado sobre su mesa, el 25 de noviembre de 1972".[11] Durante años nos hemos encontrado con muchos lectores fervientes de Pizarnik que citaban con entusiasmo interpretativo esa *frase póstuma,* dejada caer junto a sus despojos mortales como una reliquia cifrada o una voluntad testamentaria. Casi nadie reconocía, —¿casi nadie podía reconocer?— que la nota en cuestión es una cita literal de un poema de Borges, a cuyo segundo verso se le habían quitado las primeras palabras: "En el centro puntual de la maraña/ Hay otro prisionero, Dios, La Araña".[12] Junto con otros datos que muestran la escritura de Pizarnik como una densa red intertextual, la cita amputada de Borges incita a adoptar como metáfora de lectura el significado del apellido ruso de la escritora: "pizarnik" es copista.

Disolución, entonces, de la vida en la literatura: la escritora termina siendo a tal punto su literatura que su cuerpo, su *bios*, no se nos aparece más que en "la corporeidad tangible de un lenguaje". Ese lenguaje tiene la voracidad de la obra: como en Borges, tal vez mejor como en Kafka, no sólo los dichos y los papeles de la *vida,* sino hasta la facticidad irreversible de la autoaniquilación son fagocitados por el estatuto cultural del nombre (de Kafka, de Borges, de la figura social del poeta tramada en la tradición). Sus hablas (sus cartas, las entrevistas, "las notas de lavandería"[13]) pierden su *indiferencia* y se traman en el recorrido de una escritura que las

---

[9] *Árbol de Diana,* Buenos Aires, Sur, 1962, poema "23", página 33.
[10] Anotado de su diario, en la entrada del 15 de abril de 1961, citado en "Diarios (1960-1968)", en Pizarnik, Alejandra, *Semblanza,* México, FCE, 1992, p. 253.
[11] TSUP, p. 7. Se trata de la fecha de la muerte de Pizarnik
[12] Borges, J. L., "Jonathan Edwards (1703-1785)" en *El otro, el mismo* (1964), *Obras completas,* Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 910. El dato y la sugerencia acerca del apellido de la poeta provienen directamente de una generosa lectura de José Amícola sobre una versión anterior de este trabajo.
[13] En relación con la muerte del escritor y la indecidibilidad de los límites de la obra, Jacques Derrida comenta su oposición a un "hermeneuta que (...) pretendía ridiculizar la publicación de todos los inéditos de Nietzsche: "Terminarán por publicar sus notas de lavandería y desechos del género 'he olvidado mi paraguas'", en *Espolones. Los estilos de Nietzsche,* Valencia, Pre-textos, 1981, p. 95.

distingue y las difiere al texto, a la literatura como dictamen ordenador de la vida; así, la vida es un relato, es decir, más que nunca biografía. Y allí, la *facticidad* del suicidio es ilegible —no tiene *sentido*— si no ha sido escrita: es del otro —de la literatura, de cierta tradición de la poesía moderna que Pizarnik ha leído y reescrito— para no ser del olvido.[14]

Ese lenguaje se dice, además, lenguaje de una tradición. Pizarnik es Artaud, que es Rimbaud, que es Hölderlin, que es Novalis. ¿Cuál es, si no, la diferencia entre ellos? Porque la que pretende para sí el relato biográfico, esa singularidad irrepetible que predica para sí mismo, se traza únicamente en esa continuidad de retornos, de recurrencias diferentes mediante las cuales el texto poético —que incluye, además de poemas, relatos paradigmáticos y reverenciados de vidas de poetas— delimita y teje las posibilidades de la experiencia.[15]

La condición sacrificial de ese aplanamiento de la vida del cuerpo sobre el de las letras queda así emblematizada, quizás como en ningún otro lugar del texto, en el nombre propio de la firma. Borges o Kafka (que interviene como intertexto de los "Diarios" de Pizarnik[16]) supieron asumir esa condición de un modo casi excesivo, vaciándose en el nombre escrito de su propia rúbrica, una y otra vez. Es decir, ¿qué describe y qué designa, entonces, "Alejandra Pizarnik" sino un modo de ser del discurso? ¿Qué sino un modelo de identidad que el discurso termina proponiéndole a la experiencia? En el caso de Pizarnik, ese discurso puede leerse como reposición del reclamo finisecular del arte-por-el-arte, pero pasado por una lectura del rechazo vanguardista hacia las ideologías sociales: una pretensión de fidelidad intransigente a la poesía ejercida como exceso respecto de una red de intercambios sociales que no pueden asimilarla, que por eso la congelan en el fetiche carcelario de los esteticismos, o la desplazan al espacio fronterizo de las perturbaciones mentales. Y el carácter fidelísimo a esa intransigencia es lo que vuelve paradojal el reclamo de Pizarnik por "anular la distancia que la sociedad *obliga* a establecer entre la poesía y la vida".

2. En ese árbol genealógico de suicidas o locos con que Pizarnik inicia su comentario sobre Artaud se lee, entonces, la construcción (para la vida) de una subjetividad (escrita), esto es, un caso extremo del poder que las prácticas simbólicas son capaces de ejercer sobre la experiencia hasta volverse social o culturalmente indistinguibles de ésta.

Para explicar el primer lugar que Hölderlin ocupa en esa confesión, se podría imaginar en boca de Pizarnik la justificación que propone Martin Heidegger en su ensayo sobre el romántico alemán:

> Hölderlin no se ha escogido porque su obra, como una entre otras, realice la esencia general de la poesía, sino únicamente porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Hölderlin es para nosotros en sentido extraordinario el poeta del poeta. Por eso está en el punto decisivo. (subr. nuestro).[17]

Se escribe, entonces, desde Hölderlin, porque a ese nombre puede atribuírsele la instauración de una poética radical, esto es, la proposición contrafáctica que consiste en leer como equivalencia y no como determinación de argumento o tema el genitivo de la fórmula heideggeriana y que, por lo mismo, genera una tensión que conducirá al desgarramiento cuando

[14] Una posición coincidente con la nuestra respecto de este punto, expuesta con claridad y con argumentos históricos y analíticos sólidos, puede hallarse en "Una muerte en que vivir" de Frank Graziano, en la compilación de textos de Pizarnik que él mismo compuso (*Semblanza*, cit, especialmente pp. 11 a 17.

[15] Otra de las bases históricas de esta condición sacrificial ha sido analizada (y definida con la misma categoría) por Philippe Sollers, cuando se ocupa de la poética de Mallarmé, o su "literatura y totalidad" (en *La escritura y la experiencia de los límites,* Valencia, Pretextos, 1978, pp. 74 y 80-81 especialmente). Por otra parte, el "sacrificio" como condición de la vida del que escribe parece haberse impuesto casi como sentido común sobre el asunto a partir de la difusión de las *Cartas* a *un joven poeta,* de R. M. Rilke.

[16] Véase "Diarios", en Semblanza, cit., pp. 285 y 289.

[17] Heidegger, Martin, "Hölderlin y la esencia de la poesía" en su *Arte y poesía,* México, FCE, 1958, p. 99

se revierta, tarde o temprano, en una proliferación no controlada del significante.[18]

En esa tensión, histórica y textualmente situable, quedan definidos los tópicos recurrentes de la escritura de Pizarnik tanto para Hölderlin como para Novalis[19] el poeta es aquél cuya tarea consiste en espectacularizar el anuncio y a la vez la nostalgia desgarradora de dos metáforas intercambiables o equivalentes: el regreso a la Edad de Oro hesiódica y el cumplimiento del amor por el retorno de la amada. Y es esa tarea la que define la condición sacrificial del sujeto que la ejerce, condición que se textualiza de manera reiterada en el motivo del *doble,* típico del Romanticismo en general y, a partir de allí, de la poesía europea moderna. Las duplicaciones del yo tan frecuentes en los textos de Pizarnik (la sombra, el sueño, las dos orillas, la imagen reflejada) parecen emparentadas a veces estrechamente con esa tradición. La obsesión por recuperar el estado unitivo en el que se disuelvan las oposiciones entre naturaleza y espíritu, sensibilidad y conciencia, objeto y sujeto, edad actual y pura inocencia inaugural, desasosiego y reposo en el *paraje*, separación y encuentro con el amado, recorren sus primeros libros: “La enamorada”, “Sueño”, “La última inocencia” (en LUI); “Tiempo”, “La caída”, “Exilio” (en LAP). Allí se añoran la “Música jamás oída,/ amada en antiguas fiestas” y “al que vendrá después del final”, el “Jardín recorrido en lágrimas/(...)/ cuando mi muerte aún no había nacido”, “Sólo una melodía vieja, /algo con niños de oro (...)/ que tirita desde mi sangre./ que renueva mi cansancio de otras edades”.[20]

Si la posterior invocación de Hölderlin como el definidor de lo poético en el prólogo que citábamos refuerza el notable parentesco que los poemas de Pizarnik ya establecían con esa tópica, resulta a su vez inevitable al leer los textos, la conexión con Novalis, que va en el mismo sentido. Pues los motivos que señalábamos ingresan en la escritura de Pizarnik estructurados muchas veces de manera análoga a como lo están en los *Himnos* a *la noche.*[21] Concatenados sobre el tópico de la muerte-noche como espacio de revelaciones y umbral de la vida verdadera, reaparecen una y otra vez en los Himnos las figuras del “jardín”, el “paraíso”, el “sueño”, el “viento”, la contraposición entre la luz y las sombras de la noche, la inocencia de la Edad de Oro frente a la condición actual del sujeto de la enunciación, la “añoranza” por aquel estado y el “regreso” a él. La reescritura es muy notoria, por ejemplo, en la homología estructural entre el Himno I de Novalis y el poema “La Jaula”, primer texto de *Las aventuras perdidas.* Los dos poemas están construidos sobre un módulo adversativo que podríamos abstraer en la frase siguiente: “Naturalmente, todos prefieren el sol/la luz, *pero* yo la noche/las sombras”.

Pero el “juego peligroso” de la poesía de Alejandra Pizarnik no consiste en la repetición de un legado de padres prestigiosos a fin de asentir y reconocer una poética, a fin de confirmar un sistema de sentido dado. Respecto de este punto, nos interesan dos cuestiones. La primera tiene que ver con la reescritura de esa oposición luz-noche. Si en “La jaula” Pizarnik relee a

---

[18] Esa concepción de la poesía como equivalente a sí misma está claramente declarada en *POESÍA = POESÍA*, el nombre de la revista que dirigía Roberto Juárroz, y en la que Pizarnik colaboraba habitualmente (se publicaron veinte números, entre 1958 y 1965).

Por otra parte, es interesante recordar aquí que los últimos poemas de Friedrich Hölderlin utilizan crecientemente ritmos libres y rozan lo incomprensible, y corresponden a la época de su vida en que se lo consideraba un enfermo mental severo.

[19] Las obras de los dos románticos alemanes han sido consideradas como una misma poética, tanto por la relativa coincidencia cronológica de sus obras, como por los numerosos tópicos y preocupaciones estéticas en coman que las caracterizan.

[20] Sobre las oposiciones a que nos hemos referido, Delfina Muschietti propone que “Alejandra pone en discurso una concepción del texto” que opone naturaleza a cultura, y levanta el poema como objeto de pura creación al modo de las vanguardias históricas” (en su “Ana Cristina César/Alejandra” Pizarnik: dos formas de utopía”, en *Travessía*, n° 24, 1992, p. 105). Coincidimos en última instancia con esa lectura, aunque creemos necesario distinguir en el transcurso de la obra un primer momento si se quiere preparatorio de lo que Muschietti lee sobre todo a la luz de los últimos libros de Pizarnik y de textos de TSUP, primer momento en que ese intento de “pura creación” se registra como fracaso, malentendido o imposible, como proponemos más adelante en nuestro análisis de *AD* y LTN.

[21] Novalis. *Himnos la noche y otras composiciones,* Madrid, Visor, 1974.

Novalis, también allí y en el resto de su obra (especialmente a partir de *Los trabajos y las noches*) aquella tradición ha sido tramada en una lectura-reescritura de los relatos de Djuna Barnes.[22] Todo el conjunto de imágenes nocturnas que circulan en los poemas de Pizarnik está prefigurado en *El bosque de la noche.*[23] Hay dos zonas de la novela de Barnes en las que se reconoce esa lectura de Pizarnik. Una está en el personaje alrededor del cual giran los demás, la enigmática Robin Vote, presentada como “La Somnambule” (p. 42), “la durmiente atribulada con su cara de asombro” (p. 117), “la sonámbula nata que vive en dos mundos, híbrido de niño y de bandido” (p. 48), y que como el sujeto que enuncia en los poemas de Pizarnik *elige la noche,* deambula por París en esas horas, como por el tiempo de su búsqueda de reunión,

> como si aquella muchacha reuniera en sí las dos mitades de un destino roto que, en el sueño, se hubieran encarado a sí mismas, como una imagen y su reflejo en un lago parecen estar separadas únicamente por la vacilación de la hora. (p. 51)

Las imágenes del sueño, de la sombra, del espejo y de la imagen duplicada, del jardín, de las “canciones de caza” (p. 71) en medio de la noche, durante la “ronda nocturna” (p. 64), se repiten en el relato de las conductas enigmáticas de Robin.

La otra zona de *El bosque de la noche* que provee de tópicos nocturnos a Pizarnik está en el capítulo “Vigilante, ¿qué me cuentas de la noche?” (p. 93 y sigs.). Nora, la desconcertada amante de Robin, ha irrumpido en la habitación del Doctor Matthew para “pedirle que me hable de la noche” (p. 95). Matthew, para quien “su tópico favorito, del que hablaba a la menor ocasión, era la noche” (p. 95), desarrolla para Nora todo un tratado sobre el asunto, no menos oscuro y enigmático que la conducta de Robín. El momento de ese diálogo que resulta clave para comprender su incidencia en la poesía de Pizarnik está en la siguiente intervención de Nora:

> —Yo pensaba que la gente, sencillamente, se iba a dormir o, si no, que cada cual seguía siendo el mismo —dijo Nora—. Pero ahora... —Encendió un cigarrillo, y le temblaban las manos—. Ahora veo que la noche hace algo con la identidad de la persona, aunque duerma, (p. 96, subrayado nuestro).

Por otra parte, el discurso de Matthew abunda en imágenes reconocibles en la escritura de Pizarnik: la tensión día/noche, el sueño, la muerte, la furia de la noche y el fuego de esa furia, la amante que vela toda la noche, el “trabajo nocturno de otro orden” (p. 120).

Que la reescritura de esos tópicos esté atravesada por la textualidad de Djuna Barnes introduce un dato de suma importancia para pensar las transformaciones que Pizarnik produce sobre su red intertextual: aquellos lugares comunes son vueltos a pronunciar por voces femeninas que en *El bosque de la noche* han establecido un sistema de alianzas fundadas en el género/sexo. El Doctor Matthew, también afeminado (“lo que yo quería era ser una soprano ligera...” p. 107), hace pasar ese *espacio de revelaciones* que es la noche por

> Las que hacen noche del día, las jóvenes, las drogadictas, las disolutas, las borrachas y ésa, la más triste, la amante que vela toda la noche, temerosa y angustiada. Estas nunca podrán vivir la vida del día. (p. 110)

---

[22] Djuna Barnes (New York, 1892-1982) formó parte del grupo de escritores norteamericanos “expatriados” que en el período de entreguerras desarrollaron en París una intensa actividad literaria, y en el que se contaban Gertrude Stein y Ernest Hemingway. El interés especial de Pizarnik por Barnes es mencionado, además, por Arturo Carrera y por Diana Bellessi (“Evocación de un recuerdo suntuoso”, *La Razón / Cultura*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1986, p. 2).

[23] Barnes, D., *El bosque de la noche*, Barcelona, Seix Barral, 1988. Las citas que transcribimos corresponden a esta edición.

Y refiriéndose a las tres mujeres en conflicto —Robin, Nora y Jenny— piensa en "cómo al final todas sucumbiréis enredadas unas con otras" (p. 117). Esta alianza de voces femeninas que se apropian de las palabras de la literatura alcanzará a desplegarse en los últimos textos de Pizarnik, aunque ya está en germen en las conexiones intertextuales que hemos señalado.

La segunda cuestión que nos interesaba subrayar se liga a la primera, precisamente en el cuestionamiento de la identidad. Para entender ese trabajo de Pizarnik con los grandes poetas del siglo XIX no como homenaje sino más bien como lectura y uso es necesario advertir que lo que se propone en su poesía no es la exploración metafísica de una tópica tradicional, sino, a su través o mediante su retórica, una dramatización del núcleo problemático de la poesía que acompañó el nacimiento y desarrollo de la cultura burguesa: el lugar del sujeto.[24] En ese "punto decisivo" es donde se cruzan las lecturas de Heidegger y Pizarnik: ¿Qué se dice en la exaltación del mito clásico y la locura, entre la celebración de la noche y el silencio prematuro, entre Hölderlin y Artaud, sino "poeta"? Si en Pizarnik hay un juego peligroso, es la repetición exasperada del pronombre de primera persona singular. Y en esa exasperación se lleva a su límite la categoría sobre la que se asientan las ideologías de la racionalidad moderna, la unidad del ser pretendida por la conciencia o, en términos más ajustados, la base constitutiva de la lengua como ley y como control del sentido constitutivos de la identidad. En los primeros libros de Pizarnik, ese trabajo se opera en el interior mismo de ese discurso —la gran poesía europea de la modernidad— porque es allí donde se aloja el principio de su propia disolución.[25] En este sentido, la puesta en escena de todas las variantes gramaticales de la enunciación que se lee en *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches* plantea una suerte de tensión y de juego con los límites, que apunta hacia los textos póstumos de Pizarnik.

3. Con *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches* la escritura de Pizarnik ingresa de lleno en un movimiento de oscilaciones que amenazan constantemente la estabilidad de ese yo-en-primer-plano que, sin embargo, no termina nunca de abandonarse.[26] Hay un juego de avances y repliegues en que el yo que sustenta el discurso se expone y parece a punto de perderse, para reemerger siempre despojado y casi *puro* —meramente pronominal— pero siempre garante último de una enunciación que se desdice y vuelve a decirse, que pretende desmentirse pero termina siempre afirmándose en tanto enunciación, a fin de no admitir que de ese juego resultará, tarde o temprano, su propio estallido; que de hecho esa insistencia empecinada sobre sí misma es ya casi una denegación que transfiere una y otra vez el sentido a una escritura por venir. Ese límite una y otra vez tentado y nunca traspuesto se textualiza en la permanencia del poema dentro de las fronteras de la gramaticalidad. En AD, por ejemplo, el poema "13",

> explicar con palabras de este mundo
> que partió de mí un barco llevándome

es no aceptable desde el punto de vista lógico, o por sus implicaciones lógico-semánticas, pero

---

[24] Delfina Muschietti también ha leído el uso de los tópicos heredados en tanto materiales subordinados a la puesta en escena de un sujeto problemático: "Las palabras son las de siempre: flor, noche, muro, viento, pero la voz es casi ininteligible, un murmullo que disuena en un registro que no puede ser escuchado" (en *Alejandra Pizarnik: la niña asesinada, Filología*, XIV, 1-2, Buenos Aires, 1989).

[25] En este sentido, pensamos el tránsito entre los esteticismos de fines del siglo XIX y el surgimiento de las vanguardias como ruptura, pero también como pasaje. Al respecto, tomamos en cuenta sobre todo la tesis de Peter Bürger "La posibilidad de percibir categorías de la obra de arte en su validez general no es procurada de modo natural *exnihilo* por la praxis artística de vanguardia. Tiene su condición histórica en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa" (*Teoría de la vanguardia,* Barcelona, Península, 1987, p. 58).

[26] Es especialmente respecto de estos dos libros que puede pensarse una conceptualización más general propuesta por D. Muschietti: "La poesía de Alejandra Pizarnik es la de aquella que permanece en el *umbral, la frontera,* el *límite.* (..) Por eso el umbral también es la zona que da a la locura" (en "A. P.: la niña asesinada", cit., subrayado nuestro).

está gramaticalmente bien formado. En el poema "La verdad de esta vieja pared" de LTN el discurso bordea la agramaticalidad porque la combinatoria sintagmática parece someterse al factor sonoro y dejarse arrastrar por su dominio:

LA VERDAD DE ESTA VIEJA PARED

que es frío es verde que también se mueve
llama jadea grazna es halo es hielo
hilos brillan tiemblan
hilos
es verde estoy muriendo
es muro es mero muro es mudo mira muere (p. 48)

El último verso muestra con claridad la tensión entre el orden sistemático de un sentido construido por el curso de una obra —el compromiso de Pizarnik con un universo de sentido donde el yo es el centro—, y el abandono en el transcurrir no controlable de los juegos del lenguaje, donde el sujeto se deje balbucir —se deje disolver— por la ocurrencia del significante. Sin embargo, este extremo de la tensión, esta segunda posibilidad de lectura, no es más plausible que su contraria: de hecho, el texto puede leerse como una oración compuesta, de sintaxis regular, cuyo sujeto sería el título; para esa lectura sólo hace falta cierta escansión prosódica que vaya punteando el texto, casi sin forzar en lo más mínimo la segmentación versual que presenta el poema impreso. Incluso, y saliendo de una lectura aislada del poema, puede leerse allí, en esa murmuración iterativa del último verso, la integración confirmatoria del texto en una isotopía fundamental para el sistema semántico que la obra de Pizarnik viene construyendo con un rigor que nada tiene de no controlado o automatista: aquella que se establece por la agrupación de conjuntos léxicos que, operando en el interior mismo del repertorio metafórico de su intertexto mediante equivalencias fónicas y sémicas, insisten sobre el clásico desdoblamiento que desgarra al yo lírico: alba-luz-estrellas- llamas-brillo / sombras-sonámbula-noche-muro-memoria-muerte.

Esa escisión del *yo,* o mejor, ese yo que se dice desdoblado (y que instauraba lo poético desde Hölderlin hasta Artaud) es el principio organizador de la escritura en *Árbol de Diana*. Por una parte, la fractura es explícitamente lo que se enuncia:

…
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe
(p. 24)
………………..
he nacido tanto
y doblemente sufrido
en la memoria, de aquí y de allá (p. 31)

Por otra parte, y además de la isotopía, de oposiciones que mencionábamos arriba y que recorre todo el libro, la presencia de figuras antitéticas o paradojales es otra forma de textualizar la pretensión del sujeto, "yo y la que fui", de re-unirse:

...palabras en la boca de un mudo
…………………………………………..
…la garganta viva de un pájaro petrificado
…………………………………………..
...hogueras frías…

> ……………………………………………..
> No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.
> ……………………………………………..
> ...no saber nombrar
> lo que no existe
> (pp. 15, 19,27, 18, 16)

Esa duplicidad del yo puesto en cuestión organiza además, la composición del cuerpo del poema, que en general tiende a segmentarse en dos miembros, separados mediante procedimientos gráficos (poemas 3, 12, 16, 23, 26, 33, 34, 36, 38), mediante la elección del dístico como estructura completa del poema (poemas 2, 13, 19, 25, 28, 37), a través de procedimientos sintácticos (como la coordinación adversativa en el poema 31), o por el uso de la puntuación para producir significado, como en el poema 17:

> Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de kilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida). (p. 27)

Aquí es interesante observar que, si por una parte el paréntesis hace inevitable la visualización casi inmediata de dos segmentos, por otra la deixis complejiza mucho más la estructura del poema, oscilando de manera recurrente entre la primera/ la tercera personas, que a su vez parecen rodear un centro del texto en el que se resérvala identidad, la superposición lírica entre sujeto y objeto, entre enunciado y enunciación, entre *yo* y *me:* “me danzo y me lloro”. En efecto, la oscilación de la deixis va rodeando ese tramo del texto de manera vacilante: cuando pasa de la primera a la tercera persona y parecen separarse las instancias de la enunciación y el enunciado, es cuando el sujeto del enunciado, referido por una voz distinta, no es otro que el poeta, o la poesía, o el efecto verbal del poema horizontalizando al sujeto sobre la ocurrencia motivada del significante: “La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas”, y los dos puntos entre esa frase y h que le sigue se leen casi necesariamente como coordinación de términos equivalentes. Después de ese juego, la fuerte distancia que establece la última oración, encerrada entre paréntesis, queda contradicha o ambiguada.

Esa espectacularización de la voz del texto que en el poema “17” alcanza un lugar de concentración, trabaja el mismo sistema de efectos que se despliega en las primeras piezas del libro y que define la poética de *Árbol de Diana.*

En el poema “1” la primera persona predica sobre sí misma:

> He dado el salto de mí al alba.
> He dejado mi cuerpo junto a la luz
> y he cantado la tristeza de lo que nace. (p. 11)

El pretérito perfecto y la referencia al canto del tercer verso incitan a leer en este poema de apertura un manifiesto inicial, un anuncio, casi un arte *poética* articulada, una vez más, sobre esa matriz del desdoblamiento que se construye indefectiblemente mediante oposiciones tópicas que remiten; al imaginario de textos anteriores: salto, cuerpo/(alma), alba-luz/ (sombras).

El poema “2” es un dístico (sus dos miembros son isométricos si se acata el hiato que indica la coma del segundo) enunciado en tercera persona, y en el cual el sujeto de la enunciación es plural y es el objeto y no el sujeto de la predicación:

> Estas son las versiones que nos propone:
> un agujero, una pared que tiembla... (p. 12)

Una de las operaciones de lectura a que incita el poema a fin de superar el carácter enigmático de su referencia está dada por el tono de anuncio o presentación que le confieren el demostrativo inicial y los puntos suspensivos finales: las versiones o los versos (en el texto, dos que parecen no ser todas) están en el resto de los poemas del libro, cuya serie se inicia aquí, después de los dos puntos del primer verso y de las dos versiones, que suspenden su continuidad en un segundo verso que, en rigor, no se cierra.

Si lo que nos propone *Árbol de Diana* se vierte, torna, vuelve en versos o variaciones[27] que refieren lo mismo de distinto modo, la pluralidad de enunciaciones, de distancias, de voces, es, tanto como un riesgo de desintegración, una constelación que desemboca de manera intermitente pero prevista sobre un *Yo* que puede esconderse en ella, en *tú* o en *se* porque siempre puede retornar, porque lo hace allí mismo, en esas versiones sucesivas en las que la identidad queda ambiguamente suspendida.

En el poema "3" Pizarnik introduce otra variante que podría leerse como un paso más radical, en tanto parece asociarse a la pretensión mallarmeana de la borradura absoluta de la enunciación en procura de la pura palabra sin sujeto: el texto se abre con tres versos casi estrictamente nominales, completamente impersonales. No obstante, la segunda parte del poema repone las marcas de una enunciación dialógica muy definida, que se proyecta anafóricamente como el contexto elidido de los versos precedentes:

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro
cuidate de mí amor mío
cuidate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra (p. 13)

Si el riesgo de fuga de los tres primeros versos es fuerte, el anclaje que les procura el cuarto no lo es menos. Y sin embargo, estas oscilaciones y vaivenes no cesarán en el resto del libro. Por el contrario, se despliegan en múltiples posibilidades o variaciones que resultan también un sobreseñalamiento del lugar del sujeto como vacio, abandono, negación y ausencia (agujero, temblor, sed, silencio) que los pronombres, como trampas, no hacen más que enmascarar o apenas posponer: "El poema que no digo" (p. 24), "has terminado sola/ lo que nadie comenzó" (p. 16), "...me abandona ebria de nada y de luz lila/ ebria de inmovilidad y de certeza" (p. 37).

En *Los trabajos y las noches* la pretensión de unicidad que se declaraba fracasada en el último poema de AD ("Este canto arrepentido…/ me desmiente..." p. 48) indaga ahora sus últimas posibilidades mediante el trabajo con una forma o especie del género lírico que —si bien aparecía antes— tiene aquí un rol central. Se trata de la poesía erótico-amorosa, que traducirá la escisión del sujeto en la fórmula *yo-tú.* Este recurso, que se corresponde con el uso de la segunda persona gramatical, se impone sobre todo en la primera parte del libro y pierde presencia a medida que se avanza hacia el final,[28] junto a la recurrencia del "Tú", los textos trabajan sobre la instancia del cuerpo ligado al habla como presencia y a la escritura como ausencia; o mejor, el poema en tanto escritura aparece para el sujeto con un valor paradojal y

[27] "Versión" (como "verso", del latín "versum", supino de "verteré": tornar, volver) es traducción, y también el modo que tiene cada cual de referir *un mismo hecho.*

[28] De los 18 poemas que se incluyen en la parte "I", 10 son de motivo erótico-amoroso, y 11 se dirigen a una segunda persona singular. En los tres poemas de la parte "II" no se registra ninguna de las dos características. En la sección "III" del libro, hay sólo 3 erótico-amorosos y 4 en segunda persona, entre los 26 que la integran.

conflictivo: es la única posible *morada del amor del cuerpo* y, a la vez, la *prisión que amarra y ensombrece* esa posibilidad. En este sentido, una fórmula resumidora del *argumento* que termina imponiéndose al sujeto como la verdad del poema podría rezar: *amar es morar amarrada a la sombra de la escritura.*

En este sentido, es interesante observar que de las 38 piezas de *Árbol de Diana*, sólo tres se enunciaban en segunda persona, y apenas de una puede decirse que su tópico dominante sea claramente el erótico-amoroso. Si se piensa la recurrencia al "tú" como una mediación que en LTN el sujeto despliega a modo de estratagema, el yo que enuncia en AD aparece comparativamente menos oblicuo, si se quiere más vulnerable. En este sentido, resulta más próximo a la figura paradigmática del yo lírico; pensamos aquí en las concepciones menos plásticas y más estrictas del género, como la que usa Mijail Bajtín para definir, por contraste, el plurilingüismo del "discurso novelesco":

> En los géneros poéticos (en sentido estricto) la dialogización natural del discurso no es utilizada literariamente, el discurso se basta a sí mismo y no presupone, más allá de sus límites, los enunciados del otro. El estilo poético está convencionalmente alienado de toda acción recíproca con el discurso del otro (...). [El poeta] utiliza cada forma, cada palabra, cada expresión, en su sentido directo (...) es decir como la expresión pura y espontánea de su proyecto. (...) No deben escucharse detrás de las palabras de una obra poética (...) las visiones del mundo (fuera de aquella —sola y única— del poeta) ni las figuras típicas o personales de los hablantes.[29]

En este sentido, AD es la exhibición poética frontal de esa concepción del género:

> una mirada desde la alcantarilla
> puede ser una visión del mundo
>
> la rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos (p. 33)

Esa frontalidad es tal que provoca la paradoja de una lengua poética incapaz de pronunciarse, es decir, expone la alienación ya no del sujeto respecto del otro o lo otro, sino respecto de sí mismo y de su lenguaje: "explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome" (p. 23). En este sentido, el resultado de esa fidelidad de AD para con un modelo canónico del género es el develamiento de su carácter ideológico: la poesía como *creación* —acto designador originario— es una quimera que, mientras se desvanece, niega la identidad del sujeto que la persigue: "ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe"; "Extraño no ejercer más / oficio de recién llegada" (p. 25).

Respecto del tipo de poemas que proponemos como característicos de LTN, los cuatro primeros son casos claros. De entre ellos, "EN TU ANIVERSARIO" puede citarse como ejemplo:

> Recibe este rostro mío, mudo, mendigo.
> Recibe este amor que te pido.
> Recibe lo que hay en mí que eres tú. (p. 11)

Es interesante notar cómo los juegos de palabras que abren sentidos paradojales ("Recibe este amor que te pido", "lo que hay en mí que eres tú") insisten sobre la obsesiva pretensión de unificar lo que se textualiza como separado, yo-tu.

En "POEMA", el primero de los textos de LTN, el sujeto de la enunciación postula al

[29] Bakhtine, M. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 107, 108, 117 y 118 (traducción nuestra).

"Tú" como el agente que determina a un tiempo se decir y su hacer, su relación con la palabra y su "vida", adjudicándole una presencia fuertemente operante, ordenadora, mediante el presente del indicativo:

> Tú eliges el lugar de la herida
> en donde hablamos nuestro silencio.
> Tú haces de mi vida
> esta ceremonia demasiado pura. (p. 9)

Es evidente que si por un lado la voz de la enunciación se funde con el "Tú" en un *habla* presente que los aúna en la primera persona del plural el texto anticipa también los riesgos de ese recurso: ese otro opera sobre la "herida" donde lo que se habla es "nuestro silencio", que proyecta su estructura de oxímoron sobre la atribución "demasiado pura" que se predica de "ceremonia". Ese paralelo semántico se ve reforzado además por la estructura sintáctica repetitiva y anafórica (dos oraciones iniciadas por el sujeto "Tú" *y* con predicado en presente del indicativo). Pero la anticipación del fracaso parece estar dada sobre todo en el adverbio "demasiado" que se predica de "pura", donde resulta difícil no leer una connotación peyorativa que podría naturalizarse como *sospecha* o temor.

El poema que sigue, y ya desde su título, "REVELACIONES", comienza suspendiendo aquél recelo y repone la confianza en el recurso a la segunda persona, esta vez como ruego, identificándolo con esa concepción de la poesía emparentada con la imaginación religiosa que señalábamos como la pretensión quimérica de *Árbol de* Diana: la presencia del cuerpo del otro es reclamada en tanto garantía de acceso a la verdad:

> En la noche a tu lado
> las palabras son claves, son llaves.
> El deseo de morir es rey.
>
> Que tu cuerpo sea siempre
> un amado espacio de revelaciones (p. 10)

El tercer verso, si bien no excluye la connotación de autoabandono del cuerpo en el amor, parece insertarse como fractura en medio de ese "espacio" que, además, se define en los extremos del texto mediante una contradicción entre las connotaciones de oscuridad y luminosidad que se introducen con "En la noche" y "revelaciones" respectivamente. No obstante, en ese juego oscilante, estos primeros poemas de LTN privilegian la insistencia en el recurso al "Tú" como presencia eficaz. En este sentido, la contradicción señalada en "REVELACIONES" parece despejarse cuatro páginas más adelante, en "QUIEN ALUMBRA". Trabajado sobre el mismo tópico del develamiento, el "Tú" aparece en este poema como el portador de la luz, aunque lo haga junto con la aparición expresa del "temor" del yo:

> Cuando me miras
> mis ojos son llaves,
> el muro tiene secretos,
> mi temor palabras, poemas.
> Sólo tú haces de mi memoria
> una viajera fascinada,
> un fuego incesante. (p. 14)

La presencia dominante del otro puede leerse también en algunos títulos ("REVELACIONES", "EN TU ANIVERSARIO", "AMANTES", "PRESENCIA", "ENCUENTRO", "TU VOZ", "NOMBRARTE"), y sobre todo en la insistencia sobre construcciones sintácticas donde el sujeto de la enunciación es el objeto de ese otro: "Tú haces

de mi vida", "ocúltame" (p. 12), "me miras", "Tú haces el silencio de las lilas que aletean/ en mi tragedia...", "Tú hiciste de mi vida" (p. 15), "tú me desatas los ojos" (p. 16), "llévame" (p. 20).

En "PRESENCIA", el octavo título de LTN, la amenaza va ganando espacio en la súplica con que el sujeto de la enunciación cierra el poema: "y por favor/ que me hables/ siempre" (p. 16). De inmediato, el texto que sigue contradice su propio título, "ENCUENTRO", con estos versos:

> Alguien entra en el silencio *y* me abandona.
> Ahora la soledad no está sola.
> Tú hablas como la noche.
> Te anuncias como la sed. (p. 17)

Así, el libro ha preparado en estos nueve primeros poemas —en los que predominaban casi absolutamente los verbos en presente—[30] la ruptura entre enunciación y enunciado con que se textualiza la fuga del "Tú" y el abandono del sujeto en el primer verso de "DURACIÓN": "De aquí partió..." (p. 18). Producida esa fractura temporal, los poemas que siguen tienden más a profundizarla que a recuperar el estado anterior: aquel "Tú" es ahora un "Pájaro asido a su fuga", y su voz o él mismo es un "Aire tatuado por un ausente" (p. 19), Ahora "alienta un rumor de fuga / en el corazón de toda cosa" (p. 22).

El anteúltimo de los poemas que integran la sección "I" de LTN es el que da título al libro, y parece una suerte de evaluación acerca de la recurrencia al otro ensayada inmediatamente antes:

> 1 para reconocer en la sed mí emblema
> 2 para significar el único sueño
> 3 para no sustentarme nunca, de nuevo en el amor
>
> 4 he sido toda ofrenda.
> 5 un puro errar
> 6 de loba en el bosque
> 7 en la noche de los cuerpos
>
> 8 para decir la palabra inocente (p. 25)

Si las repeticiones de estructuras sintácticas de los tres primeros versos autorizan a leerlos no sólo como enumeración de fines diversos, sino también como variaciones equivalentes del mismo propósito, habría que decir que la negación de la salida erótico-amorosa (verso 3) es un retorno a la poética unitaria de *Árbol de Diana* (versos 1 y 2). Es inevitable volver al poema "3" de AD y releerlo corno una advertencia anticipatoria, como un presagio de esa *errancia* en el *error* (v. 5) de LTN:

> sólo la *sed*
> el silencio
> *ningún encuentro*
>
> cuídate de mí amor mío
> cuídate de la silenciosa en el desierto
> de la viajera con el vaso vacío

[30] De los 32 verbos conjugados en estos nueve poemas iniciales, sólo uno lo está en pretérito ("Tú hiciste" en "RECONOCIMIENTO"); el resto es siempre presente —de indicativo o subjuntivo—, o imperativo en singular.

y de la sombra de su sombra

El inicio del segundo segmento del poema, “he sido toda ofrenda” (v. 4) adquiere mediante el pretérito perfecto el mismo carácter conclusivo y abarcador que proponía el primer poema de AD (“He dado el salto de mí al alba / he dejado mi cuerpo junto a la luz / y he cantado la tristeza de lo que nace” p. 11); es significativo que, mientras en AD esa suerte de post-facio o último poema podía anteponerse a los demás, en LTN sólo se introduce luego de la engañosa y fracasada apelación al amor como último recurso.

En el verso 5, “un puro errar”, puede leerse casi una antítesis (entre las connotaciones de la pureza podría incluirse la perfección, y por tanto, la exclusión del error), sobre todo si se tiene en cuenta que las tres últimas líneas del poema desarrollan la contradicción entre un propósito, “decir la palabra inocente”, y una acción inadecuada para conseguirlo, la experiencia erótica (fuertemente connotada de resonancias eróticas y sombrías por “loba en el bosque / en la noche de los cuerpos”). Pues si la antítesis es clara entre los versos 7 y 8, el “errar” del 5 es hacerlo por el camino equivocado.

La remisión a la poética de *Árbol de Diana*, en fin, se refuerza por el uso de infinitivos de verbos de decir y de inteligir (“reconocer”, “significar”, “decir”), que citan la conflictiva relación entre la palabra poética y el saber/la verdad de aquel libro: “las versiones”, “ella desconoce”, “miedo de no saber nombrar”, “explicar con palabras...”, “dice que no sabe”, “moría explicando su muerte”, “este canto me desmiente”.

No obstante, esa unidad entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, que en la sección III será apenas “un hilo de miserable unión” (“FRONTERAS INÚTILES”, p. 39), se mantiene todavía en el último, poema de la sección “I”, precisamente, como instancia pretérita e imaginario de un estado perdido, del mismo modo en que funcionaba el tópico de la infancia en AD. Como la ausencia de la infancia, ahora su equivalente, la ausencia del amor, tiene “sentido” como generadora de escritura:

SENTIDO DE SU AUSENCIA

si yo me atrevo
a mirar y a decir
es por su sombra
unida tan suave
a mi nombre
allá lejos
en la lluvia.
en mi memoria
por su rostro
que ardiendo en mi poema
dispersa, hermosamente
un perfume
a amado rostro desaparecido (p. 26)

No es casual que esta recuperación del “Tú” como experiencia pasada y ausente que adquiere el sentido de condición para la escritura, se anticipara en la única oración en pretérito de los nueve primeros textos de la sección I: “Tú *hiciste* de mi vida un cuento para niños” (“RECONOCIMIENTO”, p. 15)). Por otra parte, los dos últimos versos de “SENTIDO DE SU AUSENCIA” son una cita de “TIEMPO”, poema de *Las aventuras perdidas, y* por lo tanto un decidido retorno a la poética predominante del primer ciclo:

Yo no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra

a mi otra orilla.

Mi infancia, y su perfume
a pájaro acariciado
(p. 10, subrayado nuestro)

Señalemos finalmente que en “SENTIDO DE SU AUSENCIA” hay un reemplazo del pronombre personal de segunda persona del singular por posesivos en tercera persona “su sombra”, “su rostro”) y una reposición muy fuerte del sujeto de la enunciación en su forma pronominal en nominativo, “yo”.[31]

La sección II de *Los trabajos y las noches* comprende tres poemas que, ya desde sus títulos, la definen como consecuencia de la escritura desarrollada en la sección I. “VERDE PARAÍSO”, “INFANCIA” Y “ANTES” retoman el tópico del paraíso de la infancia perdido en el pasado, pero desprendido ya de su homologación con el núcleo anterior de la experiencia amorosa, y más bien próximo a la conclusión de *Árbol de Diana*, como una variación del desdoblamiento insuperable del sujeto:

VERDE PARAÍSO

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios (p. 29)

De este modo, los caminos de realización del deseo se agotan, y la sección III de LTN se acerca de un modo más directo a una posición liminar: el umbral o la frontera donde el sujeto está, a punto de perderse, su voz apunto de disolverse, la identidad en el límite del estallido. Es la sección del libro en que se incluye “LA VERDAD DE ESTA VIEJA PARED” (p. 48), poema que concluye con ese verso casi al borde del mero balbuceo corporal, “es muro es mero muro es mudo mira muere”. Sobre esa misma obsesión trabaja, por ejemplo, “FRONTERAS INÚTILES”. El texto abandona la puntuación y las mayúsculas de los cuatro poemas que lo preceden en la sección III, introduce cierta dislocación espacial alterando el margen en algunos versos, y se abandona por momentos en un discurrir fragmentario que atenta contra la lógica del sentido:

un lugar
no digo un espacio
hablo de
qué
hablo de lo que no es
hablo de lo que conozco

no el tiempo
sólo todos los instantes
no el amor
no
sí
no
un lugar de ausencia

---

[31] La forma pronominal “yo” había aparecido sólo una vez en los poemas de la sección “I”, en un texto posterior a “DURACION”, “DONDE CIRCUNDA LO ÁVIDO”, que anticipaba este momento de ausencia: “Cuando sí venga mis ojos brillarán / de la luz de quien *yo* lloro / mas ahora alienta un rumor de fuga / en el corazón de toda cosa”.

un hilo de miserable unión (p. 39)

A ese lugar liminar del sujeto se suma en estos últimos poemas de LTN una particular presencia de las formas de la negación. En “RELOJ” (p. 37), una “Dama pequeñísima / moradora en el corazón de un pájaro / sale al alba a pronunciar una sílaba / NO”. En “LAS GRANDES PALABRAS” (p. 41), “no” y “nunca” anulan el cumplimiento del presente. En “PIDO EL SILENCIO” (p. 43), “tú no puedes”, y “Nada pasa”. En “DEL OTRO LADO” (p. 57) “No conozco. / No reconozco”. Así, la sección III de *Los trabajos y las noches* se cierra con la negación intransitiva de su último verso, como el extremo radical *y* anunciado de la poética de Pizarnik en el primer ciclo de su obra:

Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay. (p. 60).

Como señalábamos más arriba, la consecuencia de esa negación tan extrema culminará en el abandono de las pretensiones de unidad, y quedará finalmente textualizada en las últimas composiciones de Pizarnik (datadas entre 1968 y 1971), donde una multiplicidad de voces y registros divergentes se mezclan en una sintaxis desarticulada y sin control, en la ocurrencia motivada y contingente del significante.

4. Que la condición sacrificial sea una estrategia de legitimación que Pizarnik despliega en relación con un estado de las fuerzas del campo intelectual, no despeja el hecho de que la relación de la poeta con esa condición se nos aparezca como *compromiso* ético, pero la ilumina por lo menos en alguna medida. En otro lugar he sugerido que hay allí un punto de contacto ineludible entre Pizarnik y la poesía argentina y latinoamericana respecto de la cual suele separársela: si para Pizarnik la poesía es el “lugar donde todo es posible”,[32] ignorar la zona de contacto que esa figuración utópica tiene con la “poesía social” o *politizada* de los años de 1960 (que asimila a su modo algunos de los mismos mandatos éticos de las vanguardias que preocuparon a Pizarnik) parece una forma de simplificar la significación de esta escritura y la complejidad de sus contextos.[33]

Si resulta ingenuo o irrelevante pretender, desde estas interrogaciones, una resolución —una respuesta— para el “caso Pizarnik”, no lo parece, en cambio, volver desde allí sobre un problema más vasto: el de los poderes de la literatura para imponer itinerarios reales a los avatares de la identidad.

Si, como decíamos, la facticidad del suicidio es ilegible —no tiene sentido— si no ha sido escrita, el caso Pizarnik abre ciertos interrogantes a una crítica que no se desentienda de los efectos de la literatura. Una crítica no cultual puede mostrar cómo, aquello que en las poéticas y en los textos se propone como verdad de la imaginación de un orden superior acerca de lo esencial, se explica más bien como un avatar de la historia de la cultura y de sus condiciones sociales de producción y recepción. Sin embargo, una crítica tal no debería desentenderse de las consecuencias de ese fenómeno, que son también de orden ético. Me refiero al hecho, también innegable desde el punto de vista sociológico, de que las ideologías estéticas contingentes son asimiladas como valores necesarios hasta el punto de organizar las identidades y las historias de quienes las hacen suyas. Una crítica que, con el propósito de dejar atrás las devociones del comentario, establece cómo ha tenido lugar la vigencia de unas ideologías estéticas asimiladas como valores, pero se desentiende de lo que parecen sus consecuencias, será una crítica cínica.

[32] A. Pizarnik, “El poeta y su poema”, en Alonso y otros, *Antología consultada de la joven poesía argentina*. Buenos Aires, Cía. General Fabril Ed., 1968, p. 67.

[33] Propongo algunas hipótesis que permiten establecer zonas de contacto entre los contextos de las escrituras de Pizarnik y de Juan Gemían en “Inestabilidad y reconformación del sujeto en los primeros textos de Juan Gelman” (*Estudios de lírica contemporánea*, serie Estudios/Investigaciones, n°4, La Plata, 1990), y especialmente en mi trabajo de tesis doctoral, “Transformaciones ideológicas de la poesía argentina de los años sesenta. Las obras de Juan Gelman y Alejandra Pizarnik” (La Plata, 1993, inédita).

Casos como el de Alejandra Pizarnik, en cambio, demandan una lectura que se haga cargo de tales efectos: una crítica política de la literatura.[34]

Se trata de retomar, en fin, el lugar del sujeto que lee como objeto de reflexión, esto es, para el caso, el hecho de que Pizarnik siga siendo para *nosotros* el peso de una tradición insoslayable, justamente porque, mientras su figurase investía con la gravedad de quien parece decir *el poema soy yo*, nuestra experiencia de lectura nos la dibuja una y otra vez horadando esa autoafirmación heredada con una tenacidad desmedida y radical que no sólo la lengua es incapaz de resistir. Desautorizando la propia voz, hasta trasponer el límite de toda consistencia y hacer estallar el orden del discurso.

[34] Esta cuestión me fue sugerida inicialmente por algunas insistencias de Beatriz Sarlo, especialmente en "El relativismo absoluto o cómo el mercado y la sociología reflexionan sobre estética", *Punto de vista*, XVII, 48, Buenos Aires, abril de 1994, pp. 27 y sigs.